

Notas&Comentários

REGRESSO AO FUTUR(ISM)O

Com coordenação de Maria Graciete Besse, reúnem-se em livro as comunicações apresentadas num colóquio internacional, realizado na Sorbonne, em outubro de 2009, comemorativo do primeiro centenário da publicação, no jornal parisiense *Le Figaro*, do *Manifesto Futurista* de Marinetti (fevereiro de 1909)*.

Cem anos depois, alguns estudiosos do modernismo português e brasileiro repensam a importância histórica do futurismo e reavaliam a sua real influência na criação estética dos dois países.

Dionísio Vila Maior — no último ensaio da primeira parte do volume («Le manifeste littéraire et la cohérence carnalisée du discours moderniste portugais et brésilien»), mas que poderia ser também o texto inaugural — faz uma excelente sistematização das principais linhas de leitura que os manifestos produzidos pelo movimento futurista tiveram, primeiro em Portugal, depois no Brasil, do ponto de vista teórico-programático, estético-ideológico e estilístico.

Considera o autor, na esteira de Bakhtine, que o manifesto literário, enquanto «discours de carnavalisation» subversor das práticas literárias convencionais, se reveste de uma particular ambivalência: por um lado, visa desestabilizar o sistema literário vigente; por outro lado, acaba por se integrar nesse mesmo sistema; ao propor uma «gramática» alternativa como regra. Enquanto texto de rutura e de provocação, o manifesto afigura-se, assim, sublinha Dionísio Vila Maior, citando Bourdieu, como «discours porteur d'un certain 'pouvoir symbolique' qui 'insulte' un 'agent spécial': l'auctoritas» (p. 141).

A título ilustrativo, apresenta-nos o autor os casos paradigmáticos do *Manifesto Anti-Dantas* (1916), o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (1917), de José de Almada Negreiros, e o *Ultimatum* (1917) de Álvaro de Campos; mas também o *Manifesto da*

Poesia Pau Brasil (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. Todos eles declaram guerra aos valores da tradição, do academismo, da decadência de um passado recente, feito de imitação e seguidismo do estrangeiro, mas todos eles propõem, paradoxalmente, a recuperação de um passado longínquo e redentor, ao mesmo tempo que exigem uma resposta coletiva.

Esta especificidade da recepção portuguesa e brasileira do futurismo de Marinetti é sublinhada igualmente no artigo de Fernando Cabral Martins, «Futurisme et Décadence: Pessoa, Almada, Sá-Carneiro». O autor chama a atenção para o modo como, por diversas vezes, Fernando Pessoa declara ser o futurismo um mero prolongamento de Walt Whitman e dos simbolistas, ao mesmo tempo que reivindica «une singularité sans bornes pour le mouvement avant-gardiste portugais et pour chacun de ses membres» (p. 23).

Também o heterónimo Álvaro de Campos — «dont la création par Fernando Pessoa est en soi-même le chef d'œuvre du futurisme portugais», como lembra muito justamente Cabral Martins —, apesar dos seus excessos de futurista (ou sensacionista), se aproxima do Pessoa ortónimo e dos artigos de 1912, em *A Águia*, onde se anuncia a vinda de um «supra-Camões». Assim, o seu *Ultimatum* é, para o autor do artigo, a «fictionnalisation parodique du futurisme en même temps qu'il est son exemplification inversée» (p. 24).

Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro são, no fundo, segundo Cabral Martins, dois futuristas antifuturistas, ao adotarem, cada um à sua maneira, esta atitude paródica de *blague* e se assumirem, de preferência, como representantes do sensacionismo, tradução (ou bem mais do que isso, como defenderá Albertina Ruivo no seu artigo) portuguesa e pessoana do futurismo¹.

No entanto, não deixa de fazer notar o caso especial de Almada (que traduz alguns manifestos marinettianos) e a qualidade performativa das suas intervenções vanguardistas, imagem de marca da arte caracteristicamente futurista. Para Cabral Martins, o futurismo português seria, sobretudo, um «avatar da Decadência», tendo, porém, Pessoa e Sá-Carneiro sabido metamorfosear o seu decadentismo em modernismo, pelo modo original como leram e apreenderam o futurismo europeu.

Clara Rocha (em «Mário de Sá-Carneiro et le Futurisme») dá, precisamente, conta da relação ambivalente de Sá-Carneiro com as correntes de vanguarda em geral e com o futurismo em particular. Esta ambivalência está, no seu entender, bem manifesta na correspondência epistolar com Fernando Pessoa, onde são evidentes os juízos hesitantes que tece a respeito de Picasso ou de Guilherme de Santa-Rita, a par de um nunca escamoteado deslumbramento por uma Europa que é,

para ele, «l'épitomé d'un idéal artistique, la métaphore de la qualité superlative d'un profit ou d'une œuvre littéraire» (p. 35). Apesar da apropriação de temas e processos futuristas, Sá-Carneiro é, de acordo com Clara Rocha, apenas «momentanément futuriste», pois que «au fond de lui-même n'a jamais cessé de croire à l'aura de l'art» e de pôr a sua sensibilidade ao serviço «d'un désir d'absolu typiquement romantique» (p. 38).

É de salientar, a propósito deste artigo de Clara Rocha, o interessante contributo que constitui a citação das memórias de Júlio Dantas. Trata-se de uma evocação-retrato de Marinetti, de um Marinetti que, segundo Dantas, se começaria a sentir «velho, sensato, tolerante, passadista, conservador, disposto a tomar a sério o seu papel de conselheiro, de imortal» (p. 31).

Embora não seja referida no artigo a data do encontro de Júlio Dantas (e, acrescente-se, de António Ferro) com Marinetti, por ocasião da visita oficial deste a Lisboa e de um almoço diplomático — 1932, cerca de três anos² depois de se ter tornado membro da Academia Italiana —, não deixam de ser irónicas as palavras do «velho» e «conservador» Júlio Dantas, ele que, como bem se sabe, fora o alvo predileto da irreverência e virulência da geração de *Orpheu* (sendo injustamente lembrado apenas por esse estatuto de velharia, «académica e tudo»). Importante, pois, que Clara Rocha nos lembre ou dê a conhecer as palavras do insuspeito Dantas, descrevendo a figura protocolar de um Filippo Tommaso Marinetti bem distante daquele que preconizava a «destruição sistemática dos museus, das bibliotecas e das catedrais» (*ibid.*). E Júlio Dantas salienta também o modo como foi destacada, no dito almoço, a participação de Marinetti no Fascio italiano, a par da sua qualidade de precursor de uma nova estética (p. 32).

Exatamente pelo fator de novidade de que se revestem, sobressaem os artigos de Aníbal Frias, José Salgado e Pedro Martins. O primeiro — «Pessoa, *Orpheu* e o Modernismo de Coimbra: Une réévaluation» — constitui, de facto, mais do que uma reavaliação, uma revelação, para a maioria dos leitores. Na sequência de outros trabalhos, o autor torna a Coimbra para investigar pistas esquecidas ou ignoradas pelos estudos do modernismo português. É assim que nos dá conta de um sensacional «banquete futurista» no Hotel Palace do Buçaco, organizado em 1912 por Francisco Levita, e do papel desempenhado por este estudante de Direito na divulgação do futurismo. Frias analisa um folheto duplo sem data, da autoria de Levita, intitulado *Negreiros-Dantas, uma página para a história da literatura portuguesa* (edição de autor), surgida certamente na sequência do, ou como «charge» ao, manifesto de Almada (que Levita, aliás, considera ser um Dantas n.º 2).

Aníbal Frias dá-nos ainda notícia do *Manifesto Futurista* de 1925, da autoria de quatro estudantes de Coimbra (usando pseudónimos), futuros colaboradores da revista *presença*. É um manifesto que faz jus às técnicas reivindicadas por todas as correntes do futurismo, numa altura em que o furor modernista dos homens de *Orpheu* se tinha definitivamente apaziguado, e tenta, de alguma forma (com o beneplácito de José Régio), «réveiller la ville de sa stagnation» (*ibid.*).

Aníbal Frias tem ainda o mérito de deslocar o foco da nossa atenção para Coimbra, uma cidade cujo lugar na história da literatura portuguesa não deve nem pode ser menosprezado, mostrando que, também no que diz respeito ao futurismo/modernismo, o seu meio culto marcou pontos. Apenas um reparo: os textos dos manifestos acima citados aparecem traduzidos apenas em francês, ao contrário do que sucede em outros artigos do volume. Tratando-se de textos pouco acessíveis, seria bom tê-los no original.

Os artigos de José Salgado — «Vertiginisme et futurisme paraclétique chez Raul Leal» — e de Pedro Martins — «Futurisme, peinture et occultisme chez Raul Leal» — destacam-se precisamente por nos situarem «chez Raul Leal». É, sem dúvida, de realçar que um autor a quem tão pouco se tem dado a devida atenção, mal sendo referido a propósito dos *faits-divers* em torno da revista *Orpheu*, de que foi, aliás, colaborador, seja lembrado e estudado em dois capítulos do volume.

Pedro Martins analisa com pormenor, e pela primeira vez, a *novela vertigica* «Atelier» (*Orpheu* 2), bem como o texto com o qual Raul Leal (em 1917, em *Portugal Futurista*) homenageia Santa-Rita Pintor.

A leitura ocultista que faz da novela é inovadora e oportuna, conhecendo-se o pendor marcadamente esotérico do pensamento de Leal e dos seus escritos literários e ensaísticos. Pedro Martins encontra em «Atelier» o eco de um instrumento de magia, usado pelos pintores, sobretudo nos séculos XVIII e XIX — o espelho negro, cujos atributos Raul Leal por certo conheceria e teria transposto para a sua novela. Esta presença surge aliada à afirmação dos princípios fundamentais do futurismo de Marinetti que Leal demonstra conhecer e ter assimilado muito bem.

Na análise feita ao segundo texto acima mencionado, Pedro Martins mostra também como Raul Leal não deixa de reafirmar, a par de um formalismo de feição futurista, «cette poétique où le passé n'est pas à bannir» (p. 65), a que outros artigos, como vemos, fazem referência.

José Salgado, por sua vez, debruça-se principalmente sobre a carta que Leal envia a Marinetti em 1921, na qual o escritor português reafirma que a verdadeira função do modernismo não consiste em destruir o passado, mas em ir para além dele (p. 46). Este *futurismo*

saudosista é associado por Raul Leal a uma vertigem labiríntica ou a uma experiência vertiginosa do tempo absoluto que destruiria «le continuum progressiste de l'historicisme bourgeois», no dizer do autor do artigo (p. 47).

É uma religião futurista que Raul Leal propõe a Marinetti, nessa carta cuja história se tem revelado por demais atribulada. José Salgado dá conta da atribuição inicial da carta a Fernando Pessoa, já que algumas folhas dactilografadas em inglês se encontra(va)m no seu espólio. Georg R. Lind e Jacinto do Prado Coelho cometeram essa imprudência, de que se retratariam mais tarde. A versão em inglês publicada nos anos 60, acompanhada de uma tradução para português, tem sido aquela que correntemente é citada. Aqui, José Salgado tem uma intuição perfeita ao afirmar que o resultado é um texto com estranho destino, «écrit vraisemblablement en français par un portugais qui se dirige à un italien [que falava muito bem francês], et dont la seule version connue est une traduction en anglais faite par un autre portugais» (p. 42).

A verdade é que a versão original é mesmo em francês e está (à vista de todos...) no espólio pessoano. Isto, evidentemente, José Salgado não tinha de saber, embora o tenha intuído. Desse facto, damos conta numa obra a sair em breve. São 37 folhas manuscritas, num francês nem sempre correto, na característica caligrafia de Raul Leal. A carta está, no entanto, incompleta. Talvez Pessoa tenha traduzido apenas as primeiras páginas para serem enviadas a Marinetti, já que a escrita de Leal é densa e plena de redundâncias. Permanecerá, contudo, o enigma: porquê traduzir para inglês um texto em francês que Marinetti entenderia perfeitamente? Destinar-se-ia a carta também a outra pessoa?

A primeira parte do volume conta ainda com a colaboração de Albertina Pereira Ruivo — «Influences parisiennes sur les 'ismos' de la génération d'*Orpheu*» — que retoma a correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa para mostrar o modo como o modernismo português denuncia a marca francesa, mas também como a proliferação dos «ismos» pessoanos apresenta uma inegável especificidade.

Maria Araújo da Silva, em «Poétisation de la modernité chez Álvaro de Campos», revisita, por seu lado, a poesia de Campos, pondo em evidência, mais uma vez nesta obra, como a demanda do novo coexiste com «le refus d'oublier un passé» (p. 120).

Álvaro de Campos é ainda objeto de um outro artigo: «Álvaro de Campos: pour un modernisme sexuel». Aqui, Fernando Curopos analisa o modo como o heterónimo pessoano, na sua radicalidade, introduz na vanguarda portuguesa um elemento que os outros futuristas europeus não ousaram equacionar — «l'acceptation et le vécu d'un Eros pluriel, affranchi des lois de l'hétéronormativité» (p. 131).

Na obra poética de Campos, nomeadamente em «Ode Marítima», o sadomasoquismo e a homossexualidade, como significantes da transgressão face à moral burguesa, instituem-se como os pressupostos de uma revolução sexual «absolument moderne» (p. 127).

A segunda secção da obra agrupa seis contribuições que traçam outras tantas «Trajectoires avant-gardistes au Brésil».

Silvia Contarini regressa a Marinetti, que, em 1926, quando da sua viagem à América Latina, Brasil incluído, é já uma figura controversa geradora do entusiasmo de uns e da contestação ou indiferença de muitos. Embora tente convencer os seus interlocutores de que o futurismo não é fascista, ninguém esquece que Marinetti aderira ao Partido Fascista Italiano, partido suporte de um regime, como diz a autora, «prônant l'art officiel et l'identité nationale» (p. 156).

A publicação, no diário carioca *A Manhã* (em 15 de maio de 1926), do manifesto marinettiano *Contra os Cabelos Curtos* vem demonstrar que «la femme de l'homme futuriste n'est pas une femme emancipée, mais une femme qui veut être séduisante aux yeux de son homme» (p. 159). Este texto representa, portanto, um passo atrás relativamente à doutrina futurista que começara por pregar o desprezo pela mulher sentimental e doce, passiva e sensual, ou seja, pela mulher tradicional, exigindo uma mulher nova, com direito de voto e ao divórcio ou à paridade no trabalho. E vem confirmar, «le retour à l'ordre» (sexual e política) operado pelo futurismo a partir dos anos 20, em aliança inofismável com o fascismo reinante.

De qualquer modo, será conveniente dizer que, do ponto de vista literário, o futurismo se encontra então, no Brasil, numa fase de perda de influência. Já em 1922, Mário de Andrade, na introdução do seu *Pauliceia Desvairada*, livro de poemas que constitui um dos manifestos do modernismo brasileiro, declara, provocadoramente, «Não sou futurista». A deceção ou o afastamento do futurismo e dos seus princípios norteadores estaria bem plasmada, aliás, no romance *Macunaíma*, onde, na opinião de Eliane Robert Moraes (em «Entre la machine et la paresse: le paradoxe de Macunaíma»), o protagonista consubstancia a crítica radical à civilização da máquina e a tomada de consciência da particularidade brasileira. Ao homem futurista, Mário de Andrade opõe o seu anti-herói, indolente, intransigentemente inativo, num verdadeiro elogio da preguiça e da liberdade do «primitivo».

Também *Macunaíma*, na versão cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade (1969), constitui o objeto de análise de Alberto da Silva (em «Le film *Macunaíma*: l'avant-garde des rapports de genre»). O realizador recria a história de Mário de Andrade, propondo, em plena ditadura de Getúlio Vargas, uma reflexão sobre a identidade brasileira, as contradições da modernidade e da tradição, mas também

sobre questões relacionadas com o corpo e o sexo e as representações do feminino e do masculino. O filme apresenta, no entender de Alberto da Silva, uma estética «antropofágica-tropicalista» que reenvia para o modernismo de Oswald de Andrade e nos coloca, de novo, perante o diálogo entre o presente e o passado, constante na sociedade brasileira e, como tem sido observado, no próprio modernismo.

Em «Un flirt d'Oswald de Andrade avec le Futurisme: la joyeuse destruction de João Miramar», Fernando Paixão considera o autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) como um partidário de Marinetti, pelo lado da sua adesão a uma chamada «renovação destruidora» preconizada desde o primeiro manifesto³ (destruição sintática, ausência de pontuação, invenção de palavras, etc.), mas um marinettiano que, com o decorrer dos anos, cada vez mais se tornaria um dissidente face ao movimento italiano.

Procurando um caminho «tupiniquim» para o modernismo brasileiro, Oswald, no mesmo ano da obra em análise, publica o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, tomando distância das ideias futuristas e fazendo sobressair a importância do elemento nacional. Não deixará, porém, de se servir dos processos literários defendidos por Marinetti e outros futuristas. Como afirma Fernando Paixão, «les techniques de déconstruction de la langue étaient incorporées, oui, mais à partir d'un matériel linguistique et social qui fût marqué par une touche brésilienne» (p. 205).

José Leonardo Tonus traz-nos o caso de Plínio Salgado («Le Modernisme et le fantôme futuriste: le cas Plínio Salgado») — o ideólogo do integralismo no Brasil, defensor de um programa nacionalista de matizes fascizantes — nas suas relações com a vanguarda brasileira. Plínio Salgado (fazendo aqui lembrar Fernando Pessoa) considera o mito como mobilizador e congregador das massas em torno de um projeto político comum, propondo (aqui, ao contrário de Pessoa) um isolacionismo cultural. Segundo Plínio, representante do movimento artístico nacionalista *verde-amarelo*, a importação de estéticas de origem estrangeira seria fatal para uma nação jovem como o Brasil.

Curiosamente, Plínio Salgado aproxima-se de Marinetti pelo lado daquilo a que Tonus chama «processus nationaliste de glorification belliciste [qui] s'accompagne d'une esthétisation de la virilité masculine» (p. 221), presente, por exemplo, no seu romance *O Estrangeiro* e que vai de par com um desprezo manifesto pela mulher. Não serão, certamente, estranhas a esta colagem as simpatias dos dois escritores pelo fascismo.

Por fim, em «C'est du futurisme, ma chère!: l'impact du modernisme sur la société brésilienne au début du xx siècle», Adriana Coelho Florent analisa o impacto das vanguardas nos modos de expressão

populares nas grandes cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (trabalho que seria interessante fazer, no caso português, relativamente a Lisboa e Coimbra, pelo menos). A conotação negativa que os termos *futurismo* e *futurista* ganham no Brasil (mas também em Portugal) deriva, porventura, como sugere a autora, do escândalo que rodeia as manifestações da Semana de Arte Moderna (13-18 de fevereiro de 1922, em São Paulo). Tal como acontece com a revista *Orpheu* (1915), a imprensa conservadora faz-se eco da perplexidade do público e não poupa nos ataques e na chacota. Adriana Florent detém-se em dois exemplos de paródia ao futurismo — uma caricatura de Belmonte e uma canção de Carnaval do compositor Noel Rosa.

Estamos, em suma, perante uma obra que enriquece o nosso conhecimento do futurismo e das vanguardas e que nos convida também a uma leitura dinâmica, em rede, já que cada comunicação-artigo estabelece uma complementaridade e um fecundo diálogo com todas e cada uma das outras.

Manuela Parreira da Silva

NOTAS

* *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil*, org. Maria Graciete Besse, com José Manuel Esteves, Adelaide Cristóvão e José Salgado, Argenteuil, Éditions Convivium Lusophone, 2011.

¹ Refira-se a carta de Álvaro de Campos ao *Diário de Notícias*, de 4 de junho de 1915, na qual se afirma que o sensacionismo prefere a «subjetividade excessiva» à «Objetividade Absoluta» futurista de Marinetti (p. 24).

² Um poema de Álvaro de Campos, datado de 1929, significativamente intitulado «Marinetti, Académico», comenta com ironia essa promoção: «Lá chegam todos, porque nasceram para Isso, / E só se chega ao Isso para que se nasceu...».

³ Há uma pequena imprecisão no que toca à data da primeira tradução brasileira deste manifesto, no jornal *A República* (Natal). De facto, na obra citada de Arnaldo Saraiva, a data aduzida não é março de 1909, mas 5 de junho de 1909. Esta data é, aliás, confirmada por Dionísio Vila Maior (p. 148).

LOPES VIEIRA, CONSTRUTOR DE NUVENS

Resultante da pesquisa pós-doutoral em Ciências da Comunicação desenvolvida por Cristina Nobre, o estudo *Afonso Lopes Vieira na Correspondência e na Imprensa da Época** inscreve-se num amplo projeto de recuperação da figura e da obra do criador de *Em demanda do Graal* que a autora tem, desde há anos, laboriosamente vindo a desenvolver e que, em *clin d'œil* estilístico, apetece qualificar como cruzada. Na

verdade, através de um infatigável trabalho editorial e crítico, em grande parte compendiado numa notável dissertação de doutoramento — *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal* (2005) —, tem a investigadora demonstrado a obstinada persistência de uma apressada vulgata crítica que insiste em acantonar a multimoda — e não raras vezes incatalogável — personalidade literária do polígrafo e polifacetado Afonso Lopes Vieira num esteticismo epigonal ou numa míope monomania patriótica. Compaginada com um nacionalismo literário de inspiração neogarrettista, a trajetória vital e escritural do autor é, sem dúvida, inseparável de uma pedagogia da tradição e do *quixotismo pela arte*, consumados num concertado programa de educação estética e cívico-patriótica que preceituava a ressurreição da letra morta dos clássicos. Com esse cruzadismo cultural, amparado por uma idiossincrática filologia da portugalidade, se coligam iniciativas como a *Campanha Vicentina*, os serões poéticos de Alcobça, a restituição do *Amadis* ou as traduções portuguesas da *Diana*, de Jorge de Montemor, ou do *Cid*. «Escandaloso esteta» e «sebastianista-bolchevista consciente», Afonso Lopes Vieira dá, na sua obra, testemunho de um dilema nunca inteiramente dirimido entre a veneração da tradição tutelar e a tentação da dissidência que seduz os que, como ele, são sobretudo *homens livres* — nome revelador de uma efémera publicação em que o autor colaborou e em torno da qual se conglutinaram integralistas e seareiros.

Na esteira dos anteriores, este estudo de Cristina Nobre devolve ao retrato de Lopes Vieira a figuração paradoxal de um nefelibatismo ativo e militante, pondo a descoberto a grosseira impropriedade do *chiaroscuro* que a história literária — e a pedagogia do Estado Novo, confiscando a obra *pro domo sua* — ajudaram, por inércia, a perpetuar. Embora muitos dados agora aduzidos tenham sido respigados de investigação anteriormente desenvolvida pela autora, procede-se à sua recontextualização crítica por força de um programa de investigação que explicitamente visa «o exame do papel da imprensa portuguesa na primeira metade do século xx no desenvolvimento da imagem pública de Afonso Lopes Vieira e a exploração dos textos epistolares deste autor, por forma a compreender melhor os traços da sua personalidade e as posições políticas e de crítica social que assumiu» (p. 5). Assim se ilumina, no trajeto de consolidação canónica do que, seguindo Foucault, poderia designar-se como a função-autor, a sinergia entre os domínios do público (textos de imprensa) e do privado (epistolografia), mesmo se as fronteiras entre ambos são, com frequência, lábeis.

É, em rigor, um estudo de *mediamorfose* aquele que Cristina Nobre nos propõe, por meio de uma sondagem dos mecanismos de inscrição do autor literário no incipiente campo jornalístico nacional e de construção programada da celebridade e do carisma. Se, como